

*DOCENDO DISCIMUS. ACTAS DEL VII  
CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES  
INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2017)*

Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin  
y Sara Santa Aguilar (eds.)





## LA CORRELACIÓN: UN RECURSO ESTILÍSTICO CALDERONIANO EN *AMADO Y ABORRECIDO*\*

María Carbajo Lago  
Grupo de Investigación Calderón de la Barca (GIC)  
Universidade de Santiago de Compostela

La correlación en los estudios de retórica más recientes hace referencia a una figura de dicción perteneciente a la subcategoría de las figuras de repetición, tal y como establecen Azaustre y Casas en su *Manual de retórica española*<sup>1</sup>. En líneas generales, los preceptistas de arte poética de los siglos XVI y XVII, a pesar de acercarse a la definición del término, no consiguieron delimitarlo ni sistematizarlo, de manera que su acuñación es moderna<sup>2</sup>. Son Dámaso Alonso y Carlos Bousoño quienes en 1951 lo fijan en *Seis calas en la expresión literaria española*, en donde realizan un completo análisis de este recurso al repasar su empleo en los distintos autores y etapas que forman parte de la historia de la literatura, tanto en poesía como en prosa y teatro<sup>3</sup>.

\* La autora de este trabajo es beneficiaria de una ayuda para la formación del profesorado universitario concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, FPU16/01487. El trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación que financia la ayuda del Plan Galego IDT Grupo GIC, 2016 GPC GI-1377, ED431B 2016/014, cuyo IP es Santiago Fernández Mosquera.

<sup>1</sup> Azaustre y Casas, 2011. Los investigadores definen las figuras de dicción como un «conjunto de procedimientos que se apoya en el significante, pero que, simultáneamente, puede fundarse también en un hecho de significado, esto es, en las dos caras del signo a un tiempo» (Azaustre y Casas, 2011, p. 91). Este último es el caso de la correlación, pues se trata de un artificio que atañe tanto a un continente como a un contenido.

<sup>2</sup> Sobre el acercamiento al fenómeno correlativo de los tratadistas de retórica áureos ver Alonso, 1944a y 1944b. Para Alonso, 1944b, pp. 139-142 es Jiménez Patón en su *Elocuencia Española* (1604) y, sobre todo, en la segunda edición de la obra incluida en su *Mercurius Trismegistus* (1621) quien más se aproxima a la identificación de estos fenómenos correlativos.

<sup>3</sup> Para el estudio de la correlación ver Alonso y Bousoño, 1970. Estudios de retórica de referencia remiten a ella para definir el concepto. Ver Azaustre y Casas, Publicado en: Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «Docendo discimus». *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JSO 2017)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, pp. 49-60. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 48 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-621-2.

Importa explicar, aunque de forma sintética, en qué consiste esta figura y cuáles son sus particularidades, según el criterio de Alonso. Parte el estudioso de la noción «sintagmas no progresivos», que entiende como «esos momentos de la elocución en que todas las voces que los forman tienen una misma función sintáctica»<sup>4</sup>. Este mero concepto sintáctico, desde el punto de vista lógico, es denominado «pluralidad» y las distintas voces que la constituyen son llamadas «miembros». Un ejemplo muy sencillo, utilizado por el propio Alonso servirá para comprender esta terminología:

La fiera (A1) corre (B1) por la tierra (C1)  
 El ave (A2) vuela (B2) por el aire (C2)  
 El pez (A3) nada (B3) por el agua (C3)<sup>5</sup>

Cada letra (A, B, C) alude a una pluralidad y cada una de ellas está conformada por tres miembros (A1, A2, A3; B1, B2, B3; C1, C2, C3) que comparten la misma función sintáctica, pero que presentan diferencias conceptuales específicas, de ahí que cuenten con sub-índices distintos. A su vez, cada sintagma no progresivo expresa un fenómeno de la realidad que mantiene una relación de semejanza con los otros dos; se denomina «conjunto». «Decimos que estos tres fenómenos de la realidad son semejantes entre sí porque todos pertenecen a un mismo género próximo, a saber: “el animal (A) se mueve (B) por su elemento (C)”»<sup>6</sup>. En suma, en esta muestra se puede hablar de tres pluralidades trimiembres.

Esta es una fórmula general que se puede aplicar especialmente al poema correlativo. No obstante, presenta unas características determinadas en la estructura del teatro calderoniano<sup>7</sup>. La comedia *Amado y aborrecido*, como se verá a lo largo de las siguientes páginas, ofrece una buena muestra del empleo de esta figura.

En la obra dramática de Calderón predomina un procedimiento de plurimembración correlativa en el que los primeros miembros

---

1997, pp. 103-105; Marchese y Forradellas, 1986, p. 81 y Mayoral, 1994, pp. 167-169.

<sup>4</sup> Alonso y Bousoño, 1970, p. 25.

<sup>5</sup> Alonso y Bousoño, 1970, p. 47.

<sup>6</sup> Alonso y Bousoño, 1970, p. 47.

<sup>7</sup> Ver especialmente el capítulo dedicado a la correlación en la estructura del teatro calderoniano en Alonso y Bousoño, 1970, pp. 11-175.

(A1, B1, C1) son pronunciados por un personaje, mientras que los segundos (A2, B2, C2) son emitidos por otro, y así, sucesivamente. En el caso de la pieza analizada solo se han registrado correlaciones bimembres, es decir, entre dos personajes —las más frecuentes, dado el carácter dual del diálogo dramático—. La siguiente muestra de *Amado y aborrecido* se corresponde con la intervención de las dos damas principales de la pieza, Irene y Aminta, que da lugar a una correlación de cuatro pluralidades de dos miembros cada una, según el discurso de cada dama:

IRENE	¡Piedad, dioses soberanos!... (A1)
AMINTA	¡Socorro, dioses inmensos!... (A2)
IRENE	Que embravecidos los aires... (B1)
AMINTA	Que sañado el mar soberbio... (B2)
IRENE	... de este mísero bajel... (C1)
AMINTA	... de este errado frágil leño... (C2)
IRENE	... la quilla toca a la arena... (D1)
AMINTA	... la gavia al firmamento (D2) <sup>8</sup> .

Esta va a ser la estructura, aunque con matices, que aparezca de forma más recurrente en la obra. Más allá de las variaciones o posibilidades formales que ofrece el recurso, muy diversas en Calderón, es interesante apreciar cuál es la funcionalidad de su empleo en *Amado y aborrecido* para observar la gran riqueza de matices expresivos que aporta a la creación. Para comenzar, el propio título de la comedia ya plantea en sí mismo una dualidad antitética basada en la oposición amor / desdén. De esta forma, al igual que en otras piezas del dramaturgo, casi toda la obra está construida de acuerdo con procedimientos correlativos que refuerzan la idea del conflicto central al que se enfrenta el protagonista<sup>9</sup>. Se trata de una comedia a la que se le ha atribuido el calificativo de «fábula mitológica», aunque se podría incluir en la amplia categoría de «comedia de capa y espada». Trambaioli ha publicado una de las escasísimas contribuciones críticas al

<sup>8</sup> Calderón de la Barca, *Amado y aborrecido*, p. 1718a.

<sup>9</sup> Se puede ver ya desde los títulos una dualidad temática en muchas piezas calderonianas. Por ejemplo: *¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?* *El escondido y la tapada*, *Duelos de amor y lealtad* o *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. Funcionan, además, como títulos-reclamo, pues «nos anticipan con bastante precisión su alcance cómico y de enredo, seña de identidad que no pasaría inadvertida al público de la época» (Zugasti, 1998, p. 117).

estudio de la comedia desde el punto de vista argumental y, aunque la denomina «fábula mitológica», matiza: «es más bien, una comedia de enredo, de temática y ambiente palatinos, en que el mito clásico es un mero pretexto para el desarrollo de la acción»<sup>10</sup>. El asunto tiene como protagonista al galán Dante que se debate entre el amor que siente hacia Irene, quien lo aborrece, y el desdén que siente hacia Aminta, aunque lo ame. El enredo se ve condicionado por la intervención de las diosas Venus —representante del amor— y Diana—representante del desdén—, de ahí su vinculación con la comedia mitológica<sup>11</sup>. Una vez establecida esta matización, interesa notar que la estructura básica de este tipo de dramas tiende a la dualidad. Dámaso Alonso sintetiza el esquema argumental de la comedia de capa y espada:

Un galán ama a una dama; otro galán (contragalán) ama a la misma dama; otra dama (contradama) ama al primer galán. Un tercer galán puede estar enamorado de la contradama (o de la dama), y una tercera dama, del contragalán (o del galán) [...]. Este esquema en cada comedia sufre ligeras modificaciones o irregularidades<sup>12</sup>.

En efecto, en *Amado y aborrecido* se cumple: Dante (galán) ama a Irene (dama); Aurelio (contragalán) ama a la misma dama, Irene; Aminta (contradama) ama al primer galán, Dante. Lidoro, tercer galán, está enamorado de Aminta, la contradama. En Calderón esta estructura adquiere mayor efectividad gracias al uso de recursos formales como el de la correlación: «La dualidad fundamental del nudo dramático no solo fue conservada, sino fortalecida, matematizada, en el teatro calderoniano»<sup>13</sup>. En síntesis, el empleo de este mecanismo permite reflejar de un modo esquemático la concepción dual de la obra, de manera que el espectador puede seguir de forma simplifica-

<sup>10</sup> Trambaioli, 2000, p. 375.

<sup>11</sup> La relación directa entre la comedia mitológica y de capa y espada ha sido estudiada magníficamente por Santiago Fernández Mosquera, 2013. Más allá de la cuestión genérica, la presencia de las diosas sirve para subrayar el dilema del galán protagonista. Intervienen en momentos climáticos, siempre juntas, «desde lo alto». Trambaioli apunta al respecto lo siguiente: «Su papel [...] afecta a la concepción del espacio dramático, reproduciendo a nivel escenográfico el dualismo que ya estaba planteado en el plano argumental» (Trambaioli, 2000, p. 378).

<sup>12</sup> Alonso y Bousoño, 1970, p. 165.

<sup>13</sup> Alonso y Bousoño, 1970, p. 166.

da el complejo hilo de la intriga. No se puede olvidar que nos encontramos ante un recurso de repetición que redunda en la eufonía del pasaje, pero también en «la fuerza expresiva de las ideas que transmite, al grabarlas más intensamente en el lector»<sup>14</sup>. De hecho, Dámaso en su estudio subrayó la importancia de las correlaciones al final de escena, de jornada o de la propia comedia para condensar el esquema del nudo al espectador. Sirva de ejemplo la quintilla con la que se cierra la primera jornada:

Mienten: astro hay que ha influido  
tan varios efectos hoy,  
que me hace entre amor (A1) y olvido (A2)  
feliz (B1) e infeliz (B2), pues soy  
*amado* (C1) y *aborrecido* (C2)<sup>15</sup>.

El galán protagonista enuncia en los tres últimos octosílabos el dilema en el que se halla a través de tres pluralidades con dos miembros que expresan conceptos antitéticos. Así, se pone fin al acto primero y se abren los otros dos en los que se desarrolla la acción.

Si bien es cierto que en la comedia se pueden encontrar casos similares al anterior —en muchas ocasiones en boca de Dante— interesan especialmente aquellos en los que el recurso correlativo cuenta con pluralidades de dos miembros representados por dos personajes distintos, pues son los predominantes y más característicos en la obra del dramaturgo. En su estudio Alonso distingue fundamentalmente dos tipos: la identificativa y la especificativa, según la relación de semejanza o contraste que se establece entre los miembros de una misma pluralidad. En *Amado y aborrecido* se verá la utilidad de cada una en función de la idea que Calderón quiere resaltar o transmitir en cada caso con el objetivo de buscar un efecto determinado en el auditorio.

Para comprender las diferencias entre la correlación identificativa y la correlación especificativa se muestran a continuación dos pasajes ilustrativos. El primero de ellos se corresponde con prácticamente toda la escena primera con la que se abre la pieza. Se presenta a los dos galanes enfrentados, Aurelio y Dante, competidores por el amor

<sup>14</sup> Azaustre y Casas, 1997, p. 105.

<sup>15</sup> Calderón de la Barca, *Amado y aborrecido*, p. 1693b.

de la dama Irene, infanta de Gnido y prisionera en Chipre en una de las torres del palacio:

DANTE	¡Ah del alcázar de amor... (A1)
AURELIO	¡Ah de la cárcel de celos... (A2)
DANTE	... patria de la ingratitud! (B1)
AURELIO	... monarquía del desprecio! (B2)
LOS DOS	¡Ah de la torre!
	[...]
DANTE	Decid
	a vuestro divino dueño... (C1)
AURELIO	Decid a la soberana
	deidad de ese humano templo... (C2)
DANTE	... que a ese mirador se ponga. (D1)
AURELIO	... que salga a esa almena. (D2) <sup>16</sup>

Ambos viven una situación pareja: se han enamorado perdidamente de Irene, quien no les corresponde. Por ello, sus palabras encierran el mismo sentimiento. Este fragmento representa, por consiguiente, una correlación identificativa que se define como una «correlación en la que no hay diferenciación de miembros básicos»<sup>17</sup>, es decir, la relación que se establece entre los miembros de cada pluralidad es de identidad; son parlamentos intercambiables, pues los personajes dicen casi lo mismo, aunque con una ligera variación formal. Frente a este caso, la siguiente escena es representativa de una correlación especificativa. Se halla en la tercera jornada, cerca del final de la obra, en uno de los momentos de mayor tensión dramática. A lo largo de la comedia las deidades, Venus y Diana, imponen a Dante una serie de pruebas que guardan relación con los cuatro elementos, con el fin de que se decida si vence el amor de Aminta o el desdén de Irene<sup>18</sup>. En la última de ellas las dos damas, que se en-

<sup>16</sup> Calderón de la Barca, *Amado y aborrecido*, pp. 1682a-1682b.

<sup>17</sup> Alonso y Bousoño, 1970, p. 114.

<sup>18</sup> La simbología de los cuatro elementos es muy frecuente en el autor. Efectivamente, abundan, tanto en comedias como, sobre todo, en autos sacramentales correlaciones cuatrimembres. Ver Alonso y Bousoño, 1951, pp. 140-146. En *Amado*, en la segunda jornada Aminta e Irene se hallan perdidas en un denso bosque al acecho de un león, el bruto identificado con la tierra. Casi al final de la misma, Venus y Diana declaran un intenso fuego en una de las torres de la quinta. Por último, las diosas anuncian una fuerte tempestad que les servirá de prueba definitiva: «Nada las dos experiencias / dijeron de tierra y fuego, / y queremos ver si dicen / más las del



cuentran en un bajel, se ven envueltas en una gran tempestad. Obligado por las diosas y sumido en un dilema, Dante debe decidir a cuál de las dos arroja al mar. Aminta, por su parte, e Irene, por la suya, le piden la muerte:

IRENE

AMINTA

IRENE

AMINTA

IRENE

AMINTA

IRENE

AMINTA

IRENE

AMINTA

Poco en mí vas a lograr. (A1)

Nada en mí vas a perder. (A2)

Siempre te he de aborrecer. (B1)

Nunca yo te he de olvidar. (B2)

Tu honor se ofende en dudar. (C1)

En dudar tu amor también. (C2)

Muerte tus ansias me den. (D1)

Muerte me dé tu rigor: (D2)

Muera yo y viva el amor. (E1)

Muera yo, y viva el desdén. (E2)<sup>19</sup>

El fragmento está compuesto por cinco pluralidades de dos miembros; cada uno de ellos hace referencia al discurso de una dama. En contraposición al tipo de correlación identificativa, en esta ocasión los parlamentos de las jóvenes no son intercambiables, sino opuestos. Al igual que en el ejemplo anterior, ambas están en las mismas circunstancias; ahora bien, sus afectos hacia Dante son contrarios. Con su actitud respecto al galán representan la pluralidad básica de esta escena:

Conjunto 1	Conjunto 2
Irene	Aminta
(desdén)	(amor)

Sobre este esquema se genera toda una serie de oposiciones entre los miembros de cada pluralidad: «lograr-perder», «siempre-nunca», «no olvidar-aborrecer», «honor-amor», «ansias-rigor», «amor-desdén».

A pesar de que estos dos últimos ejemplos permitan distinguir con claridad los dos tipos básicos de correlación en el teatro calderoniano, no siempre es fácil encontrar muestras en las que se emplee

agua y del viento» (Calderón de la Barca, *Amado y aborrecido*, p. 232). Sobre el papel de los cuatro elementos en el imaginario calderoniano ver Wilson, 1936 y Flasche, 1980.

<sup>19</sup> Calderón de la Barca, *Amado y aborrecido*, p. 1719b.

solamente uno de los dos. En efecto, son habituales las escenas que mezclan las dos clases. A continuación, se presenta un pasaje de la segunda jornada, otro de los puntos climáticos de la pieza, en el que, nuevamente, Dante se enfrenta a la difícil decisión de salvar a una de las dos damas. Aminta e Irene, perdidas en el bosque, están en peligro, ya que las persigue un león. Ambas desean la protección del galán, pero las dos lo manipulan; una pidiéndole su favor porque lo quiere y la otra porque sabe que al ser su enamorada no puede dejarla morir:

*Sale Aminta por una parte, en lo alto de una montaña; Irene en otra, a la otra parte.*

AMINTA            En todas estas montañas,  
                         ¿no hay quien mi vida defienda? (A1)

DANTE            Sí; que yo la mía, señora,  
                         perder sabré en tu defensa.

IRENE            ¿No hay quien defienda mi vida? (A2)

                         [...]

DANTE            Sí; que yo pondré la mía,  
                         primero que a ti te ofenda.  
                         [...]

AMINTA            ¿Así a mi obligación faltas? (B1)

DANTE            Más te debo a ti que a ella.  
                         Es verdad: pierda la vida;  
                         pero la fama no pierda.

IRENE            ¿Lo que quieres desamparas? (B2)

DANTE            También es verdad aquella.  
                         Piérdase todo; mas no  
                         lo que se quiere se pierda.

AMINTA            ¿De mí huyes? (C1)

DANTE            No; que contigo  
                         me has de hallar.

IRENE            ¿De mí te alejas? (C2)

DANTE            No; que contigo has de verme.  
                         [...]

AMINTA            Oye, espera, escucha, aguarda... (D1)

IRENE            Aguarda, oye, escucha, espera... (D2)

AMINTA            Que yo, a riesgo de tu vida,  
                         te perdono la fineza. (E1)

*Vase.*

IRENE                      Yo no; que solo tu muerte  
                                    será lo que te agradezca. (E2)<sup>20</sup>

Si se analiza el ejemplo, se observa cómo entre los miembros de cada pluralidad, representados por Aminta e Irene respectivamente, se introduce la repuesta de Dante, primero a una, después a otra. Esto es, el galán mantiene dos diálogos paralelos, prácticamente idénticos e intercambiables, excepto en la última pluralidad, dada la respuesta opuesta de las damas: Aminta teme por la vida de su enamorado y por ello le perdona que no la salve; Irene le niega el perdón y solo desea su muerte en ese caso. Por lo tanto, frente al resto de pluralidades, con valor identificativo, la última (E) es especificativa. Con esta larga escena, perfectamente correlativa, se subraya una vez más el carácter dual de la obra y, sobre todo, el dilema en el que se halla el protagonista. Este se ve reforzado no solo a partir de procedimientos formales, como la correlación y el paralelismo, sino mediante elementos escenográficos. La acotación que introduce el discurso de los personajes descubre dos montes, a un lado y a otro de las tablas, en los que se situaría cada una de las jóvenes. De este modo, se contribuiría a destacar la simetría de la escena y la dualidad temática de la comedia.

También se puede apreciar la complejidad de este tipo de escenas correlativas en el siguiente ejemplo con el que se abre la tercera jornada. De nuevo, desde el punto de vista escenográfico, aparecen los dos personajes en cuestión, cada uno en un extremo, lo que favorece nuevamente la bimetración para el espectador. Por un lado, Lidoro, extranjero enemigo de la isla de Chipre, quiere vengarse de Dante por ser el causante de la prisión de Irene, dama proveniente, asimismo, de la isla vecina. Además, es su rival en el plano amoroso, pues está enamorado de Aminta, pero esta no le corresponde porque ama precisamente a Dante. Por otro lado, la intervención del protagonista muestra a un galán desesperado por conseguir el amor de Irene, quien lo aborrece, y por deshacerse de Aminta, a la que desdeña:

LIDORO                      *Por una parte Dante y por otra Lidoro, sin verse.*  
                                    ¡Que nunca tenga ocasión  
                                    mi venganza de lograrse! (A1)

<sup>20</sup> Calderón de la Barca, *Amado y aborrecido*, pp. 1701a-1701b.

- DANTE            ¡Que nunca le deba darse  
a partido mi pasión! (A2)  
[...]
- LIDORO          Porque si de mi venganza  
se me ha de seguir mi ausencia... (B1)
- DANTE            Porque si de su violencia  
se alimenta mi esperanza... (B2)
- LIDORO          ¿Cómo ausentarme podré,  
sin llevar conmigo a Irene? (C1)
- DANTE            ¿Cómo sin Irene tiene  
tan vil afecto mi fe? (C2)
- LIDORO          Y ¿cómo podré vivir  
ausente de Aminta bella? (D1)
- DANTE            Y ¿cómo podrá mi estrella  
del amor de Aminta huir? (D2)
- LIDORO          Y más cuando ya informado  
estoy que a Dante ha querido. (E1)
- DANTE            Y más cuando aborrecido  
lo siento menos que amado. (E2)
- LIDORO          Cuando más causa no hubiera,  
por mis celos le matara. (F1)
- DANTE            Cuando dos causas no hallara,  
con una sola muriera. (F2)
- LIDORO          Amor, celos y venganza  
de imposibles me mantienen. (G1)
- DANTE            ¡En qué confusión me tienen  
amor, desdén y esperanza! (G2)<sup>21</sup>

En oposición a otros casos analizados, no hay contacto dialogal entre los personajes, sino que se trata de dos monólogos independientes intercalados en apartes, que exigirían un escenario partido. Como se ha visto, ambos galanes se encuentran en una situación de indecisión muy parecida, pese a que sus sentimientos se dirigen a damas opuestas. Esa semejanza posibilita el uso correlativo acompañado de paralelismo, pero, por otra parte, permite hablar de dos acciones diferenciadas que pueden avanzar isocrónicamente.

En conclusión, a lo largo de este breve trabajo se ha profundizado en la figura de la correlación, tal y como fue analizada por Dámaso Alonso, para observar su funcionamiento en el género dra-

<sup>21</sup> Calderón de la Barca, *Amado y aborrecido*, pp. 1707a-1707b.

mático y, en concreto, en una comedia de Calderón. Se ha seleccionado la pieza *Amado y aborrecido* por su construcción dual, ya resaltada desde el título, que genera en muchos pasajes escenas correlativas. Como comedia de capa y espada, se plantea una compleja red de parejas de personajes entre los que se establecen juegos de correlaciones bimembres. Asimismo, el conflicto central de la obra está basado en un dilema: el galán protagonista, instado por Venus y Diana, debe decidir entre dos damas; una lo ama, otra lo aborrece. A partir de los ejemplos citados, se ha intentado demostrar la capacidad del dramaturgo para conjugar contenido y forma. La correlación, en este caso, es un mecanismo en el que se apoya con el objetivo de fortalecer la bimetración en la estructura argumental y subrayar el modo en el que está concebida la comedia. En algunas ocasiones se vale de la correlación identificativa para destacar que los dos personajes viven la misma situación o tienen sentimientos parejos. Por el contrario, si al dramaturgo le interesa hacer patente la rivalidad entre los personajes o marcar un contraste entre ellos se sirve de la correlación especificativa, la más abundante en *Amado y aborrecido*. Con frecuencia, se contraponen el amor de Aminta y el desdén de Irene para hacer hincapié en el debate sentimental de Dante, pero, sobre todo, para sintetizar el nudo dramático y facilitar su recepción. Otra de las funciones de este tipo de correlación tiene que ver con la aparición de escenas simultáneas que permiten economizar la acción. Esa dualidad que vertebró la obra incluso se ve favorecida por el empleo de recursos escenográficos que dividen el escenario, o por la propia posición de los personajes en las tablas. En definitiva, se ha mostrado la gran funcionalidad de este mecanismo correlativo tan a menudo identificado con el estilo calderoniano, a pesar de que sería necesario estudiar el teatro del dramaturgo desde el análisis de los procedimientos correlativos para mostrar las innumerables posibilidades combinatorias de la figura y la riqueza de matices expresivos que puede proporcionar a un texto.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, «Versos plurimembres y poemas correlativos», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 49, 1944a, pp. 89-191.
- ALONSO, Dámaso, «Versos correlativos y retórica tradicional», *Revista de Filología Española*, 28, 1944b, pp. 139-153.

- ALONSO, Dámaso, y BOUSOÑO, Carlos, *Seis calas en la expresión literaria española (prosa- poesía-teatro)*, Madrid, Gredos, 1970.
- AZAUSTRE, Antonio, y CASAS, Juan, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amado y aborrecido*, en *Obras completas. Tomo I. Dramas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 1682-1722.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Capa y espada en las fiestas mitológicas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 133-147.
- FLASCHE, Hans, «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón (Análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo)», en Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (coords.), *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 248-251.
- MARCHESE, Angelo, y FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.
- MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La reutilización de *La hija del aire* en *Amado y aborrecido*: un ejemplo de la autoreescritura calderoniana», en Theo Reichenberger y Kurt Reichenberger (coords.), *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000, vol. I, pp. 373-394.
- WILSON, Edward M., «The Four Elements in the Imagery of Calderón», *Modern Language Review*, 31, 1946, pp. 34-47.
- ZUGASTI, Miguel, «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación en la obra de Tirso de Molina», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio, Almagro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 109-144.